

MONUMENTOS ARQUITECTÓNICOS DE ESPAÑA

PALACIO ÁRABE DE LA ALHAMBRA

Estudio preliminar de Javier Ortega Vidal y Miguel Sobrino González

*(Edición ampliada con los dibujos preparatorios de las láminas,
conservados en el Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando)*

INSTITUTO JUAN DE HERRERA
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE MADRID

2007

ÍNDICE

Presentación IX

Nota de la edición XI

La Alhambra y la Escuela de Arquitectura 1

 Precedentes gráficos hasta 1850 2

 Monumentos arquitectónicos de España: la Alhambra de Granada 15

 En torno al siglo XX: Alhambra y Escuela. 28

 Epílogo gráfico: La Alhambra, la Acrópolis y el Escorial 30

Maquetas y vaciados de la Alhambra y el Generalife en la Escuela
de Arquitectura de Madrid 33

 Las piezas 33

 Una arquitectura ornamentada. 34

 El yeso 36

 Del yeso a la escayola 41

 El papel de los vaciados 44

Palacio árabe de la Alhambra

Miguel Sobrino González

MAQUETAS Y VACIADOS DE LA ALHAMBRA Y EL GENERALIFE EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID

Junto con la obra gráfica, analizada por Javier Ortega Vidal en el texto que encabeza esta publicación, en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid existe otro patrimonio relacionado con la Alhambra y el Generalife, formado por una pequeña, pero significativa, colección de maquetas y vaciados. El objetivo principal de nuestra sección es la exposición de esas piezas con el fin de darlas a conocer, pues la investigación sobre su procedencia, autoría y fecha de ejecución está todavía, para la mayor parte de los casos, en sus inicios¹.

Las piezas

Lo que conservamos en la ETSAM es –aparte de tres maquetas de alto valor material e histórico, ligadas a dos momentos importantes en la moderna restauración del monumento– un conjunto de vaciados obtenidos probablemente por el método directo, o sea, con moldes sacados a partir de los elementos originales. Javier Ortega ha encontrado alusiones al «formador Villegas», quien debió de trabajar junto a los profesores y estudiantes de la antigua Escuela de Arquitectura que viajaron a Granada para dibujar los palacios nazaríes. Algunos de los vaciados de la ETSAM podrían ser fechados, por lo tanto, en el siglo XIX.

De confirmarse la relación directa de una parte de los yesos con los levantamientos de *Monumentos Arquitectónicos de España*, puede suponerse que la obtención de calcos en relieve de ciertos detalles de la Alhambra habría estado concebida para servir como complemento documental y, cabría decir, tangible, de la labor de los dibujantes. Por su combinación de espacios complejos y por su prolija decoración, la arquitectura nazarí resulta difícil de representar: en mayor medida que otras arquitecturas más mensurables, sólo ella misma puede explicarse por completo. El dibujo es un recurso mucho más eficaz a la hora de reflejar la arquitectura clásica que esta otra, en la que el más leve movimiento del espectador provocará variaciones notables. Basta el espectáculo de la luz reflejada en el agua y atravesando las albanegas caladas de un arco nazarí para comprender la necesidad de encontrarnos inmersos en la Alhambra si queremos acercarnos a su entera comprensión.

La elección de los motivos para su vaciado recuerda unas veces al tradicional acopio académico de elementos ligados a los órdenes –capiteles, columnas– y otras pretende acaso resumir los recursos con que cuenta el arte nazarí (y, en realidad, todo el arte medieval) para dotar de entidad a miembros arquitectónicos capaces de abarcar cualquier escala, desde la más monumental hasta la que desciende al detalle más menudo.

Aunque todavía no hemos logrado identificar el emplazamiento de los originales de todas las piezas, llama la atención lo equitativo de la elección de las que sí tenemos localizadas. Da la impresión de que se quiso con ellas conseguir una muestra tridimensional, por mínima que fuera, de cada uno de los distintos ámbitos de la Alhambra, lo que puede comprobarse al situar la posición de los modelos, como hacemos al final de este capítulo, en un plano-llave.

¹ En la actualidad, estamos llevando a cabo un inventario de la colección de escayolas y maquetas de la ETSAM; las fichas realizadas pueden consultarse en www.aq.upm.es/biblioteca. Queremos agradecer a D. Antonio Orihuela la ayuda prestada en nuestra visita a Granada para identificar los originales de los vaciados.

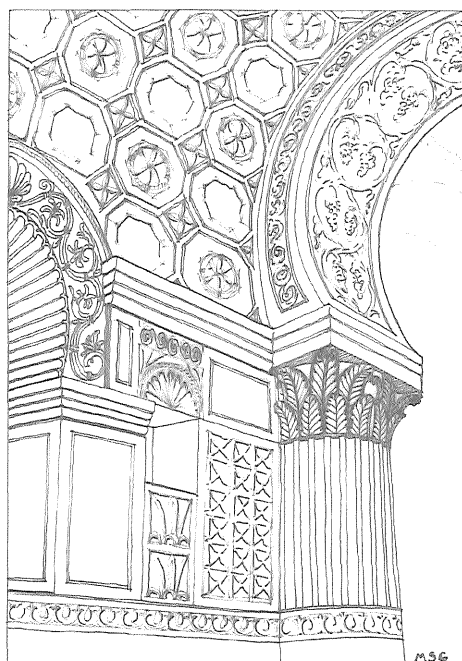
El intento por «traer la Alhambra a Madrid» que supone nuestra colección de maquetas y vaciados se ve resumido en la excepcional reproducción (aún no sabemos si moldeada, pero, en todo caso, a escala real) del que quizá sea el punto de mayor intensidad de todo el conjunto granadino: el mirador de Lindaraja. La intimidad del ámbito que lo enmarca y su apertura hacia el paisaje quedan, sin embargo, fuera de la fiel copia que conservamos en la ETSAM, ya que en vez de al Albaicín (o, desde las reformas cristianas, al jardín de Lindaraja), la preciosa ventana geminada se asoma aquí a un muro blanco y ciego.

Una arquitectura ornamentada

Además de las citadas maquetas, el grueso de la colección alhambrina de la ETSAM está constituido por un conjunto de motivos característicos de la arquitectura nazarí: tacas, paneles de yesería, canes, capiteles. En todos ellos, independientemente de su forma y de la función que poseen sus modelos en el edificio, permanece como motivo común el estar cubiertos por una profusa decoración con motivos epigráficos, entrelazos y mocárabes.

En el *Manifiesto de la Alhambra*, firmado en 1953 por un grupo de conocidos arquitectos españoles de la época, se sitúa a la Alhambra como modelo conceptual para la moderna arquitectura. Se describen allí las características que supuestamente ligán al edificio nazarí con «la arquitectura actual más avanzada». Tales puntos de unión se resumirían en «la aceptación del módulo humano; en la manera asimétrica, pero orgánica, de componer las plantas; en la pureza y sinceridad de los volúmenes resultantes; en la forma de incorporar el jardín y el paisaje al edificio; en el uso económico y estricto –sin adiosidades plásticas (sic)– de los materiales [...]»².

Detalle de la iglesia visigoda de Santa María de Melque, con restos de decoración en yeso, y apunte con una hipótesis de su aspecto primitivo.



El *Manifiesto* puede verse, entre otras cosas, como una declaración admirativa hacia los palacios granadinos; sin embargo, la apología pasa de puntillas sobre uno de los motivos que más los caracterizan. Hoy, cuando ya se han amortiguado los ardores excluyentes del Movimiento Moderno, podemos reconocer el carácter paradójico de un elogio de la Alhambra que deja en segundo plano el papel sustancial de la decoración en una arquitectura como la nazarí. Basta echar una ojeada al apartado sobre decoración de las recomendaciones con las que culmina el *Manifiesto* –donde se pretende «disculpar» a la ornamentación nazarí por ser «plana» y «geométrica»– para comprobar el desconcierto de los firmantes ante el asunto.

Aparte de un eco de los prejuicios de la modernidad, podemos ver en esta actitud un cierto desapego hacia la realidad de nuestros edificios históricos; y ello a pesar de que el principal firmante del *Manifiesto* fue, sobre todo, un notabilísimo historiador de la arquitectura. En efecto, los revestimientos decorados

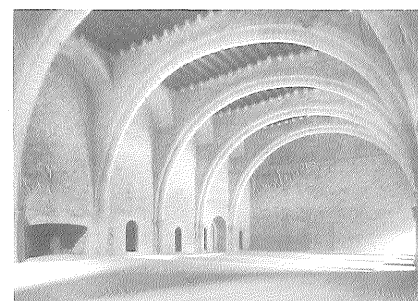
² CHUECA GOITIA, F. y otros: *Manifiesto de la Alhambra*, Madrid, 1981.

(no sólo decorativos) protagonizan la imagen de la Alhambra, pero fueron una constante en otras arquitecturas cuyo aspecto actual quizá no lo haga a veces sospechar. En un interior pétreo como el de la iglesia visigoda de Santa María de Melque cuesta trabajo hacerse una idea de su imagen primitiva, con estucos policromos recubriendo por completo su fábrica. En vez del oscuro ámbito actual, que equivocadamente identificamos con el período altomedieval al que pertenece, Melque se asemejaría por dentro, más bien, a un pequeño y lujoso espacio termal.

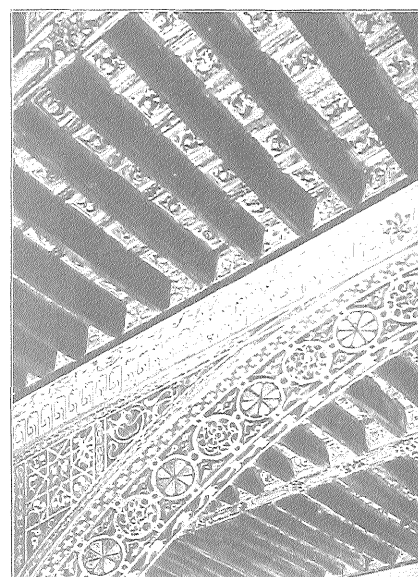
Lo mismo cabría decir de la arquitectura llamada lombarda o del primer románico: nos hemos acostumbrado a ver descarnados los interiores de iglesias como San Vicente de Cardona, pero lo que contemplamos son los bastidores de fábrica de unos revestimientos desaparecidos. Este «despellejamiento» del muro ha afectado ya de antiguo, por cierto, a la arquitectura catalana, consolidando una imagen falsa de dicha arquitectura: las viejas restauraciones dejaron el salón del Tinell del palacio Real Mayor de Barcelona (un ámbito que originalmente recibía el nombre de *Cambra dels Paraments*, Sala de los Paramentos, esto es: los adornos y engalanamientos –tapices, pinturas murales– que cubrían en origen sus muros) con el sillarejo al descubierto y realizado por juntas de cemento. La comparación con otro salón similar que sí conservó el aspecto original sirve para comprender el alcance de la tergiversación.

En la Alhambra ocurre además que, al contrario que en Melque o en Cardona (o, por compararlo con otro palacio real contemporáneo, en el mentado de Barcelona), bajo la decoración no hay gran cosa. Las arquerías encubren pilares de ladrillo afianzados con tornapuntas, los paños de yeserías y los alicatados de barro cocido brillantemente esmaltado se extienden sobre muros de tapia, las cupulillas de lacería son el intradós de pobres armaduras hechas con viguetas de sección escasa³. Incluso la imagen poderosa y sugestiva de los aleros rampantes, que con su prolongado vuelo sirven para proteger tanta decoración menuda, responden a una estructura extraña y difícilmente comprensible, si no es para reducir la sombra proyectada sobre el paramento. Sólo las columnas y los pavimentos de mármol⁴ parecen mostrar su naturaleza material al primer vistazo: el resto de la Alhambra está concebida para que el deslumbramiento que produce su forma sirva para desviar la atención del espectador de su humildad intrínseca.

En realidad, toda la arquitectura hispanomusulmana es una continua demostración de ingenio para obtener resultados óptimos partiendo de múltiples condicionantes y limitaciones. El uso del yeso tiene ya manifestaciones superlativas en época taifa, como demuestra la Aljafería de Zaragoza, y siguió aplicándose con profusión entre los almohades, de cuando conservamos el sevillano Patio del Yeso o las recientemente recuperadas casas de Cieza, las cuales han hecho que sea replanteada la supuesta austeridad formal de ese período. Pero la misma mezquita de Córdoba está hecha en buena parte con material de acarreo, y en todos los casos cabe afirmar que fueron precisamente esas limitaciones las que propiciaron las soluciones geniales que hoy admiramos. Si en Córdoba la altura escasa de las columnas reaprovechadas obligó a la elevación de los arcos entibados, en Zaragoza o en Granada la modestia de los materiales estimuló la riqueza formal de la decoración. Y si en Granada aparecen columnas y pavimentos de mármol es porque las pocas canteras hispánicas de ese material quedaban entonces dentro de las fronteras del reino nazarí, constituyendo así un material sin duda lujoso, pero de fácil obtención al fin y al cabo⁵.



Salón del Tinell del palacio Real Mayor de Barcelona.



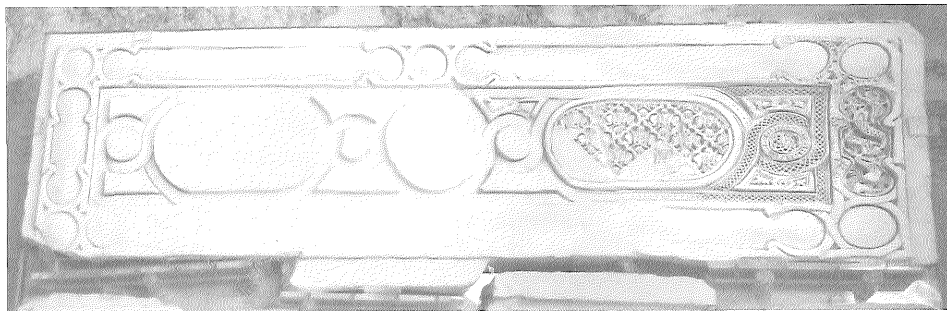
Detalle de un salón del castillo-palacio de Peratallada.

³ ORIHUELA UZAL, A.: *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996, pp. 37 a 40.

⁴ Acerca del papel del mármol en la Alhambra es fundamental el artículo de Enrique Nuere, "Sobre el pavimento del Patio de los Leones" (*Cuadernos de la Alhambra*, n° 22, 1986). Este artículo sirvió a Juan Carlos Ruiz Souza como punto de partida para proponer una nueva e interesantísima teoría sobre el palacio de los Leones («El palacio de los Leones de la Alhambra: ¿madrassa, zawiya y tumba de Muhammad V?», *Al-Qantara*, vol. XXII, Madrid, 2001).

⁵ La situación de las canteras de mármol en el reino nazarí impidió una tradición hispánica de escultura marmórea en la Edad Media cristiana, sólo advertible cuando era posible el reaprovechamiento de bloques procedentes de ruinas antiguas, como en Tarragona, o en algunos casos excepcionales de importación medieval de un bloque desde Italia (ESPAÑOL, F.: *El gótico catalán*, Manresa, 2002, p. 137). Con la conquista de Granada, el mármol local comienza a usarse en proyectos como el palacio de Carlos V o el castillo-palacio de Vélez-Blanco: tal debe ser la razón, y no sólo el influjo itálico, para que con el Renacimiento se implantase en nuestro suelo un uso del mármol hasta entonces casi desconocido en obras cristianas (SOBRINO GONZÁLEZ, M.: «Escultura en piedra en la época de los Reyes Católicos», CALVO CAPILLA, S. (coord.): *Itinerarios de Isabel la Católica. Quince rutas de una reina viajera*, Madrid, 2004, pp. 198-199.

Yesería del siglo XIV, inacabada, conservada en el Museo de León. Se aprecian en ella las huellas de todo el proceso de tallado (dibujo con punzón, recorte, trepanado, labra...).



A ello podría añadirse que en los casos para los que sirven de ejemplo Melque o Cardona la decoración constituye realmente una «piel» que no modifica la forma debida a la estructura, mientras que en la Alhambra el ornamento forma parte del «músculo» del edificio, el cual sería incomprensible como tal en caso de ser despojado de todo lo que se añade al «esqueleto», a la pura estructura.

Sin desprestigiar las características descritas por los autores del *Manifiesto*, debemos reconocer que una de las principales cualidades de la Alhambra y del Generalife (aunque hoy, todavía atemorizados por las amonestaciones de Adolf Loos en su *Ornamento y delito*, nos cueste más esfuerzo reconocerlo) es la pericia, el tacto —mezcla de exuberancia y medida— y, en fin, la belleza con la que se despliega en ella la decoración. La Alhambra puede reconocerse como un paradigma de edificio ornamentado, pero hay además que recordar que edificios como el palacio granadino no dejan de ser un testimonio parcial de la ornamentación que antaño revestía a la mayor parte de nuestra arquitectura histórica.

El yeso

Entre los materiales usados en la decoración arquitectónica, el yeso permite dos sistemas que, aunque técnicamente antagónicos, se han usado de forma contemporánea e, incluso, complementaria, formando parte del mismo proyecto. El primero es la talla manual del yeso extendido sobre el muro y fraguado, utilizando para ello herramientas similares a las del tallista de madera: gubias y formones, percutidos muchas veces con la mano; trépanos para practicar orificios o rehundir los fondos; espátulas que permiten también retoques y añadidos con mortero fresco. El segundo es el moldeado, mediante el cual los motivos pueden ser repetidos indefinidamente antes de ser aplicados al lugar deseado.

La Alhambra es uno de los casos más notables, si no el mayor, del primero de esos sistemas. La decoración que reviste los paramentos del conjunto palatino comprende también zócalos cerámicos y pinturas murales como las conservadas en el llamado Patio del Harén o en las casas del Partal, pero está conformado básicamente por motivos vegetales y geométricos tallados en yeso⁶.

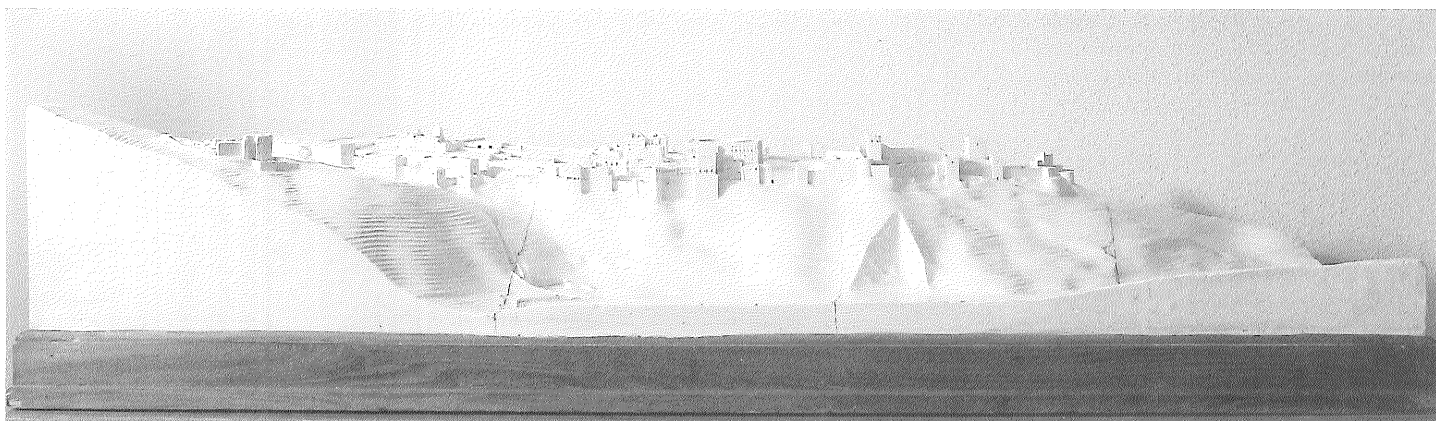
El primer paso para llevar a cabo esta decoración sería el tendido del mortero, sobre el cual se trazaría a punzón la composición básica que dividía el espacio en paños o campos; después se calcaría, a partir de cartones o de un trazado geométrico sumario, el dibujo de las redes ornamentadas que rellenaban esos campos (la lógica de este proceso hace que sea idéntico, pero sobre papel, en los dibujos preparatorios de las estampas que acompañan a esta publicación). Quizá, para evitar que el yeso se secara en exceso —este material tiene un fraguado rápido y un proceso posterior de secado más lento—, se acudiera a un sistema de jornadas similar, aunque menos apresurado, al de la pintura al fresco, ya que se talla mejor el yeso tierno, fraguado pero no seco. Un arco conservado en el Museo Provincial de León ilustra, al haber quedado inacabado, todas las fases de elaboración de una yesería andalusí por el método de talla⁷.

⁶ Utilizamos aquí el término «yeso» (sulfato cálcico hidratado) de forma genérica, sin mencionar las variaciones que aportan no sólo la temperatura y modo de calcinación, sino los materiales asociados: arena, mármol, alabastro, áridos ligeros, cal, alumbre, carbón vegetal y otros aditivos, que sirven como retardadores, endurecedores o coadyuvantes del pulimento. En todo caso, habría que distinguir entre las distintas formas de yeso con capacidad de fraguado y el yeso mate, hidratado y molido, como componente inerte en los estucos a la cola (nota asesorada por Santiago Sobrino).

⁷ En las Huelgas de Burgos hay yeserías inacabadas y otros elementos escultóricos inconclusos (SOBRINO GONZÁLEZ, M.: «Técnicas y procesos de la escultura y la cantería medievales a través de las Huelgas de Burgos», en *Boletín del Museo Arqueológico Nacional*, nº 19, Madrid, 2001.



Templete oriental del Patio de los Leones (colección ETSAM). Firmado por Rafael Contreras, está hecho de escayola policromada y columnas y base de mármol y alabastro. Gallego Fernández (“Ricardo Velázquez Bosco y la visión de Oriente”, *R&R*, nº 54, Madrid, 2001) reproduce una foto antigua de la maqueta y la fecha en 1852. A nuestro juicio, su propia configuración apoya la posibilidad de que se trate del proyecto de Contreras para la cubierta llevada a cabo en 1859 y que luego deshizo Leopoldo Torres Balbás. La pieza, muy deteriorada, tiene prevista su restauración por el Instituto del Patrimonio Histórico Español. En el Museo de la Alhambra existe una maqueta de 1940, de Prieto Moreno y A. Santisteban, que hace pensar en una tardía reconsideración del proyecto.



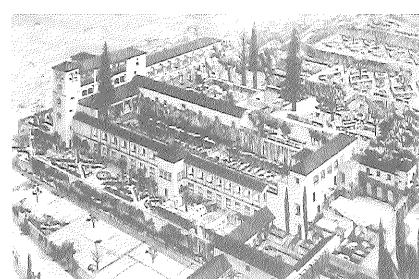
La Alhambra es, también, uno de los últimos ejemplos del empleo generalizado de esa técnica. Al otro lado del Darro, en el Albaicín, la Casa del Chapiz es un palacio con una parte nazarí que, edificada en el siglo XV, contiene ya muestras primerizas de la segunda técnica descrita: en la sala situada al sur del patio se abría, hasta su traslado al Museo Arqueológico Nacional, una ventana adintelada bordeada por paños de yesería cuyos motivos están obtenidos a partir de moldes.

La arquitectura del renacimiento español aprovechó también, en muchas ocasiones, las cualidades del yeso como material alternativo a la piedra. En general se reservó su presencia para los interiores, aunque no falta algún ejemplo de fachada ornamentada con ese material en los siglos XV (palacio de los Duques de Granada de Ega en Sangüesa) y XVI (palacio del licenciado Butrón de Valladolid, actual ayuntamiento de Tarazona).

Por el territorio español abundan las obras de escultura renacentista en yeso, sobre todo en zonas, como parte de Aragón o en la Moraña abulense, donde es difícil encontrar piedra de calidad. Unas veces se trata de pequeñas capillas (Santa María de Albarracín); otras, de proyectos de gran magnitud (trascoro de la Seo de Zaragoza). En cuanto a la Moraña, es frecuente ver altares y arcosolios realizados en yeso con motivos moldeados (Flores de Ávila). El molde podía ser rígido, de madera o de arcilla cocida, si se trataba de obtener motivos con poco relieve y desprovistos de enganches —remetidos que impiden la separación del molde—, o flexible si estaba destinado a elementos más escultóricos. Hoy se utiliza para esto último el caucho o la silicona, pero antiguamente los moldes flexibles se realizaban usando colas procedentes de pieles o de cartílagos.

Al referirse a la escultura renacentista en yeso hay que citar, sobre todo, a los hermanos Corral de Villalpando, quienes llevaron a cabo sus mejores obras en varios puntos de las actuales provincias de Palencia y Valladolid⁸. Interesa resaltar que, incluso en sus realizaciones de mayor empeño, supieron combinar partes

Maqueta de la Alhambra y el Generalife (colección ETSAM), de madera pintada y asignada a Francisco Prieto Moreno por Leopoldo Torres Balbás (*La Alhambra y el Generalife*, Plus-Ultra, Madrid, 1953). En ella se omite el entorno urbano inmediato al conjunto monumental.



Dibujo de Francisco Prieto Moreno, relacionado con la maqueta del Generalife conservada en la ETSAM.

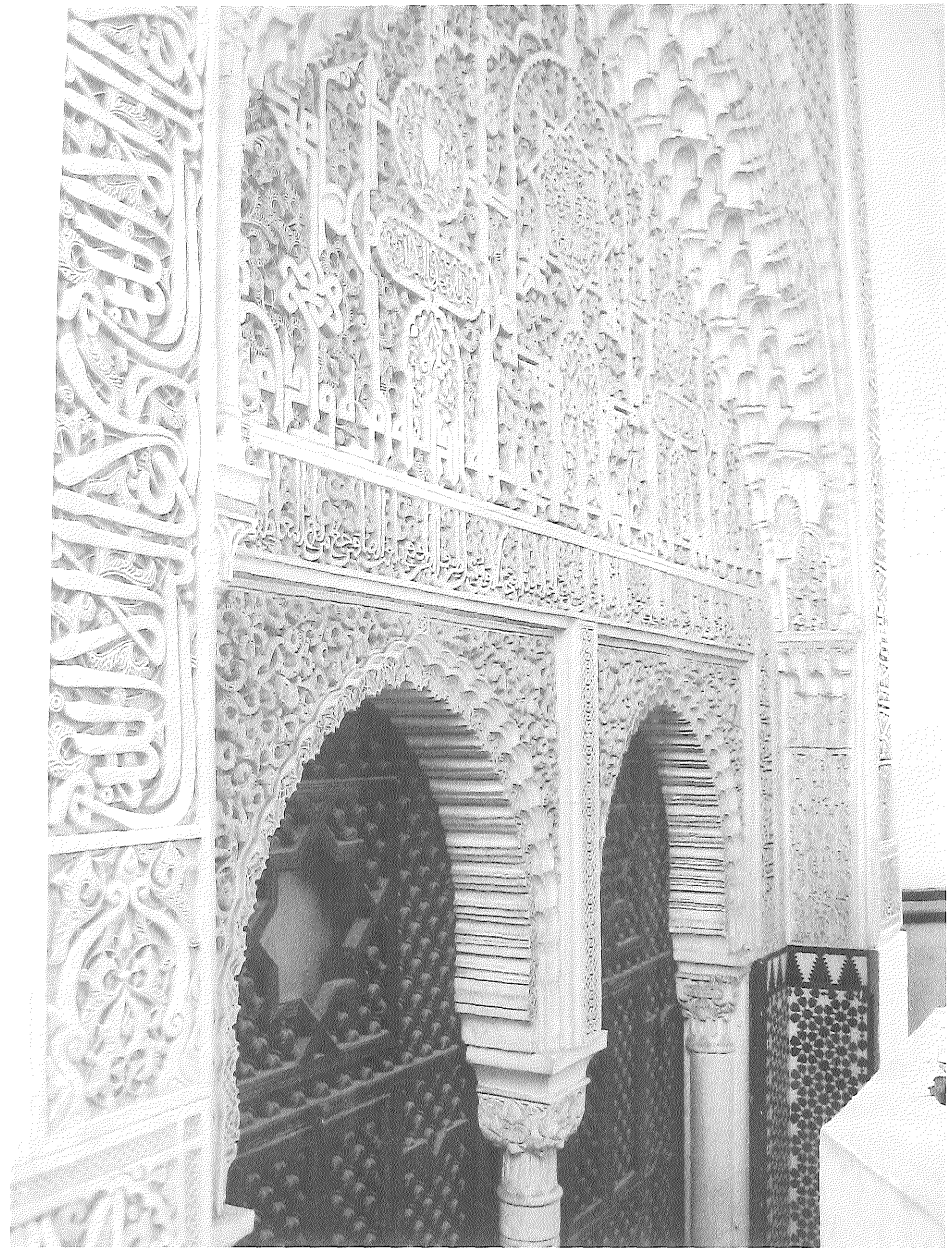
Maqueta del Generalife (colección ETSAM), de madera pintada; a escala 1:100, es debida a Francisco Prieto Moreno. En la colección de la Escuela hay otra similar de la Alcazaba de Málaga.

⁸ GÓMEZ ESPINOSA, T. y otros: *La obra en yeso policromado de los Corral de Villalpando*, Madrid, 1994.

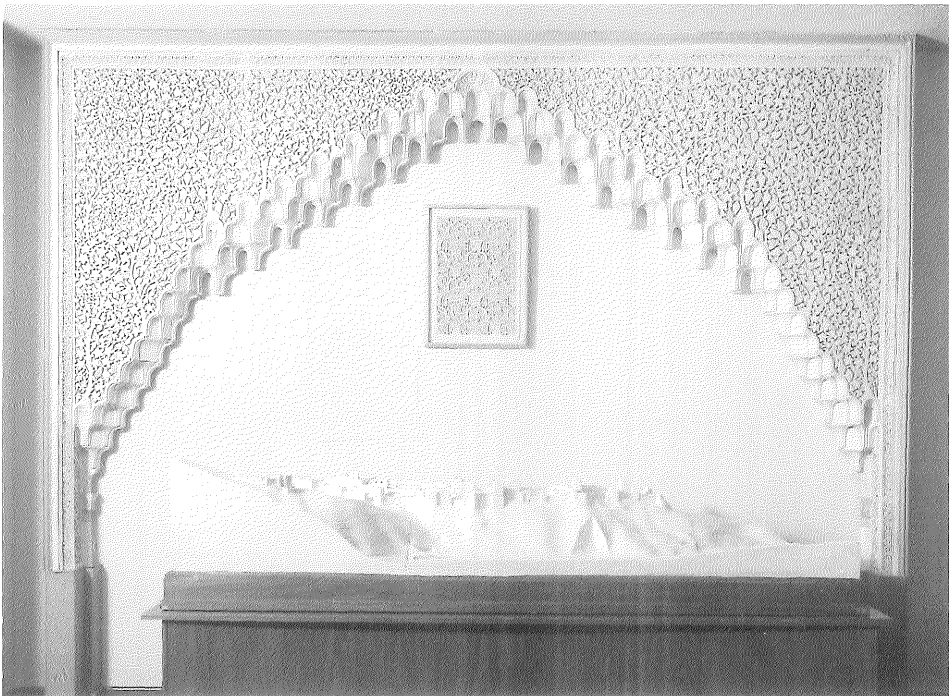
Vaciado o reproducción a escala real del Mirador de Lindaraja, que incluye celosías y alicatados. Está instalada frente al salón de actos, haciendo pareja, de forma intencionada, con la ventana también geminada del Colegio de Niñas Nobles, palacio situado frente a la Puerta del Perdón de la catedral (abajo). Tenemos así en la ETSAM una representación de la imagen doble de las dos etapas más señaladas de la ciudad de Granada, la nazarí y la renacentista.



Gran arco de mocárabes de la entrada a la Sala de la Barca desde el Patio de Comares (colección ETSAM).



talladas –y, por lo tanto, únicas– con otras moldeadas. La obra más relevante de los Corral, la capilla de los Benavente en Santa María de Medina de Rioseco, posee murales en relieve de una ambición artística sobresaliente, pero en lugares secundarios del conjunto no dejan de aplicarse relieves obtenidos a partir de moldes. En proyectos menos ambiciosos, como el presbiterio de Rodilana, predominan los relieves moldeados, aunque la policromía intente rebajar la monotonía procedente del uso repetitivo de un número limitado de motivos.

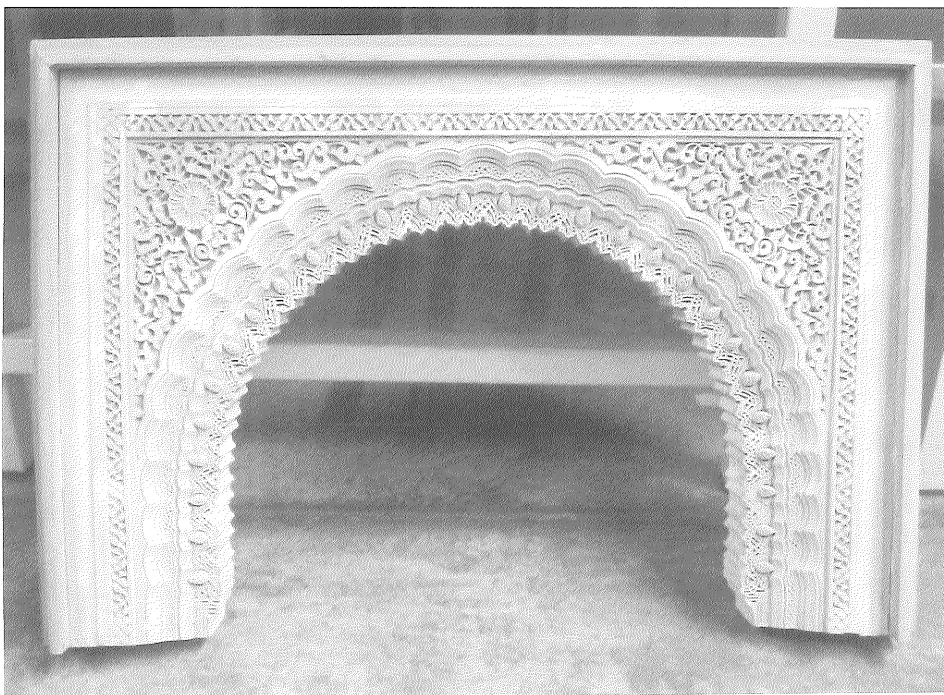




Arco angrelado sobre columnillas, sin identificar (colección ETSAM).

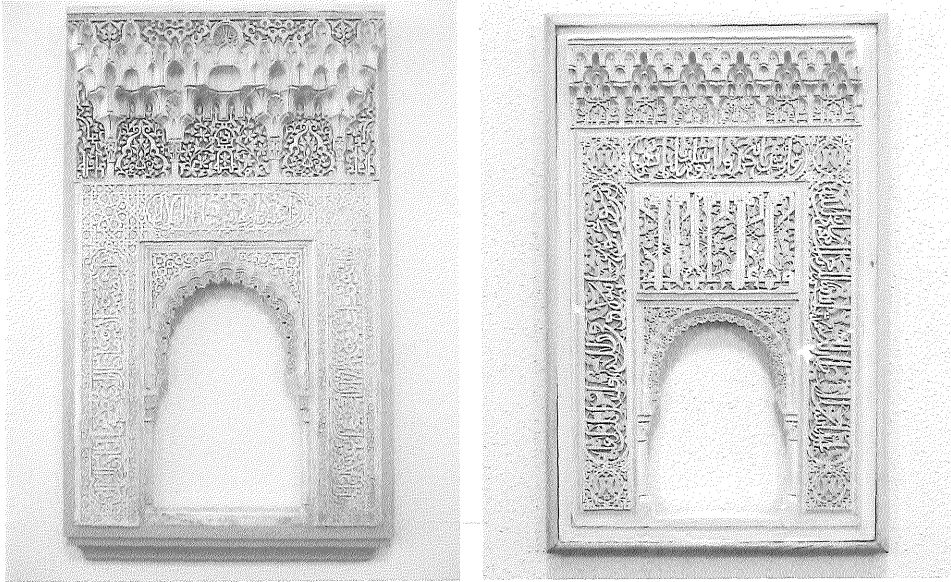
Una característica destacable de este material es que, como la pintura mural, facilita la transformación de un ámbito sin modificar la construcción. Los Corral levantaron de nueva planta las obras citadas, pero la técnica del yeso les permitió también la puesta al día de, por ejemplo, la capilla de San Pedro de la catedral de Palencia, obra gótica del siglo XIV. Esto enlaza con los restos a través de los que sabemos que en la Alhambra se modificaron a veces espacios por la simple sustitución de su recubrimiento de yeso.

A partir de la baja Edad Media, estos principios se empezaron a aplicar también a la pintura mural. En la pintura románica, todo, ya sean personajes principales o cenefas decorativas, está hecho siguiendo un proceso técnico común; en cambio, en obras góticas de los siglos XIV y XV es frecuente



Arco angrelado, sin identificar (colección ETSAM).

A la izquierda, taca de la entrada a la Sala de la Barca desde el Patio de Comares. A la derecha, copia reducida de una taca de la Torre de las Damas. Esta última lleva inscripción al pie: *BABUCHERO DE LA TORRE DE LAS DAMAS - ESCALA 1:50 - JOSÉ MOLINA - GRANADA*. La escala inscrita es, por supuesto, errónea (colección ETSAM).

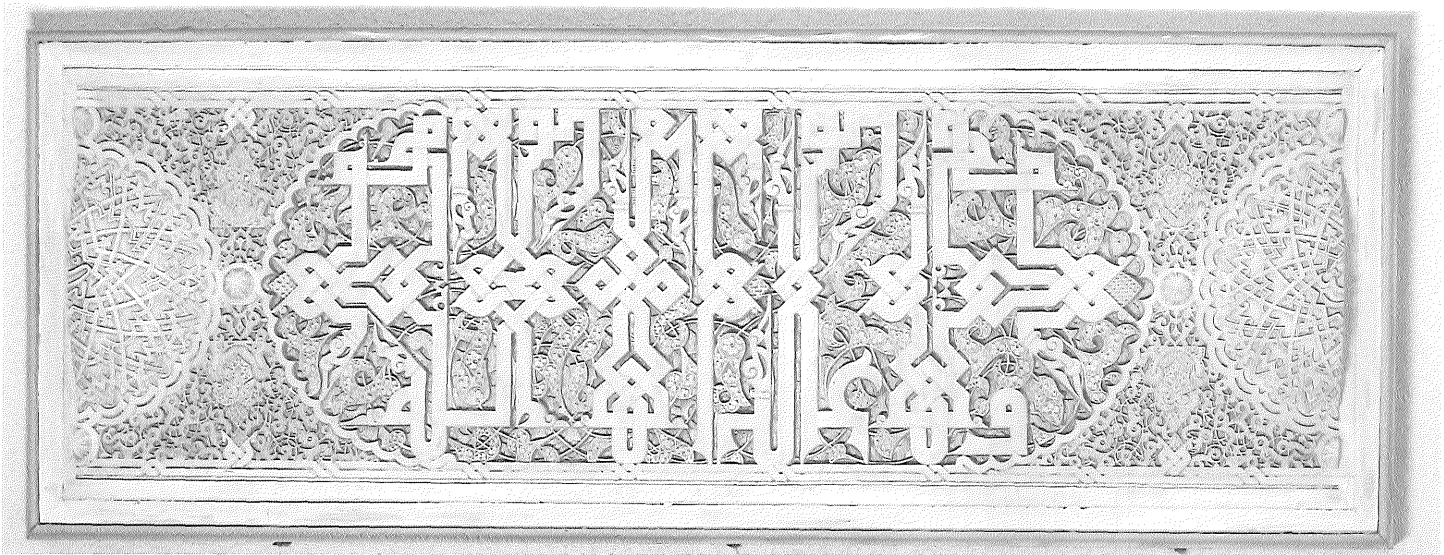


observar distintas técnicas según la categoría de lo representado. En Villar de Donas o en Santa María de Mellid, por ejemplo, los personajes se alternan con motivos estampados por medio de tampones impregnados de color⁹.

La misma combinación de elementos tallados y moldeados que hemos visto en los trabajos de los Corral de Villalpando se aprecia en la capilla del Santo Sepulcro de la colegiata de Osuna, de autor desconocido¹⁰. Esta capilla es una diminuta y poco nombrada obra maestra, donde se organiza, en un espacio mínimo, una verdadera iglesia de tres naves a la que no falta ningún elemento, incluido un minúsculo coro en la nave central. En esta pieza singular del renacimiento andaluz, con sus columnas de mármol sin éntasis y su calibrada combinación de yeserías y muros enlucidos, puede comprenderse, sin llegar a soluciones más miméticas como las de los patios de los palacios sevillanos del siglo XVI, la hondura de la herencia arquitectónica nazarí, que influyó en algunos de nuestros maestros renacentistas en mayor medida que la corriente del *stucco* italiano, la cual no deja de tener en España ejemplos importados, como los miradores del jardín de Abadía.

El yeso, tallado o moldeado, siguió siendo utilizado en nuestra arquitectura hasta que se impuso, durante el siglo XIX, la decoración seriada de escayola. Baste pensar en obras maestras del barroco andaluz como la sacristía de la cartuja de Granada, el Sagrario de la Asunción de Priego de Córdoba o la ermita del Cristo del Llano en Baños de la Encina para advertir el desarrollo al que pudo llegar ese material antes de que su obtención entrase a formar parte de la producción industrial contemporánea.

Panel de yesería con medallones en espejo, sin identificar. Existen motivos similares en el Salón de Embajadores del Real Alcázar de Sevilla (colección ETSAM).



⁹ A raíz de la reciente restauración del salón de actos del Ateneo de Madrid, magníficamente decorado por Arturo Mélida, aparecieron formas geométricas pintadas sin orden en algunos tableros. Seguramente se tratase de pruebas de estampación de elementos ornamentales: en un artista como Mélida se mantenía, por lo tanto, la tradición bajomedieval de combinar motivos originales y seriados. Los citados ensayos, destinados a quedar cubiertos por el tapizado, estimularon en su momento la sorprendente afición hacia lo esotérico de algunos restauradores y comentaristas.

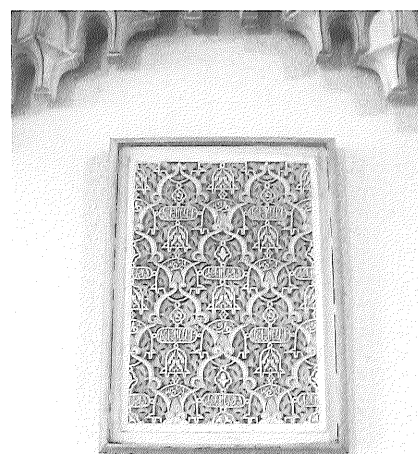
¹⁰ RODRÍGUEZ-BUZÓN, M.: *La colegiata de Osuna*, Sevilla, 1985.

Del yeso a la escayola

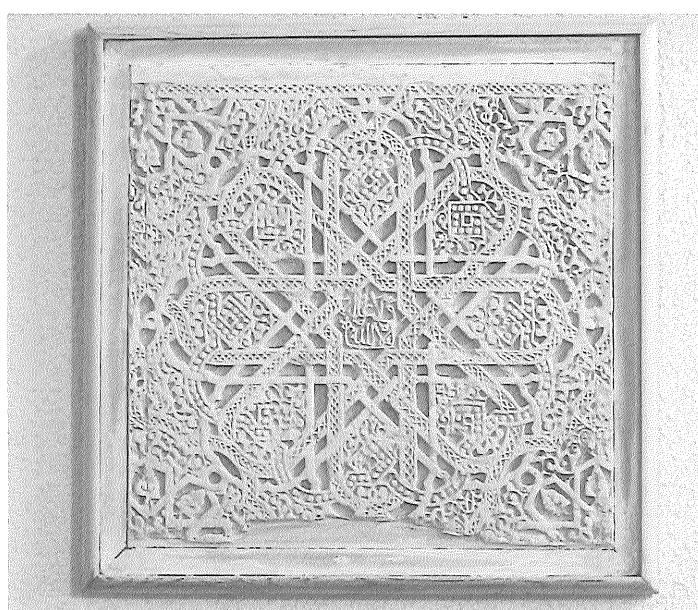
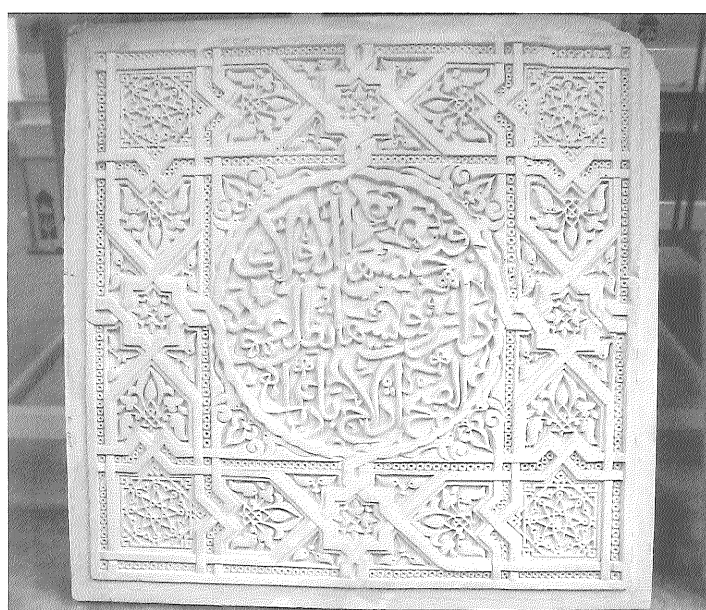
Las copias procedentes de moldes sacados directamente del original poseen un elevado valor histórico y material, por su fidelidad respecto al modelo, por conservar a veces trazas que en el original se han perdido y porque son por sí mismas parte de la historia, ya que responden a un método que las directrices actuales de conservación del patrimonio difícilmente permitirían: de hecho, el antiguo moldeado de algunas piezas antiguas pudo afectar en ocasiones a la policromía o provocar alguna rotura¹¹.

Sin embargo, pese a la importancia (hoy apenas considerada, como prueba el triste destino del Museo Nacional de Reproducciones Artísticas) que poseen los antiguos vaciados, la distinción cualitativa entre original y copia permanece intacta. Cuando uno contempla otros yesos conservados en la Escuela, por ejemplo los de los capiteles románicos del claustro de Silos, en ningún momento puede dudar, aunque estas piezas sean hoy así mismo irrepetibles, acerca del distinto valor entre el original tallado en piedra y las reproducciones en yeso. El papel subordinado del vaciado, como medio de divulgar piezas escultóricas en su forma y tamaño reales, es en ellas diáfano.

Lo mismo cabría decir, entre las reproducciones alhambrinas, de aquellas que copian elementos de madera o de mármol; pero las cosas pueden no estar tan claras cuando el vaciado procede de un original de yeso. Como hemos visto, los yesos de la Alhambra fueron tallados directamente sobre el mortero fraguado, por lo que sí hay una distinción cualitativa (o, al menos, técnica) entre modelo y copia. Pero, ¿qué pasaría si el elemento copiado fuese la ventana de la Casa del Chapiz? ¿Cómo apreciar en ese caso, aparte de la diferencia de antigüedad, el distinto valor de lo moldeado si está hecho a partir de un original de un material similar y obtenido a su vez por medio de moldes?



Panel de yesería en *sebka*, sin identificar (colección ETSAM).



Muchas personas (y, desde luego, el gran público) desconocen la divergencia entre yeserías talladas y moldeadas. Esta situación equívoca dio pie en parte al «alhambrismo» del siglo XIX, cuando infinidad de palacios, cafés y casinos se recubrieron de piezas aplacadas de escayola, moldeadas con motivos nazaríes. Era esta la respuesta congruente de una sociedad industrial al método nazarí de sacar fuerzas de la flaqueza de los materiales, incluida la sustitución ocasional de las antiguas columnas de mármol por otras similares, mas, fieles al principio de construir con lo que hay a mano, producidas con el moderno sistema del hierro colado. El resultado fue la obtención de ambientes literalmente superfluos, pero cuya prolijidad resultaba satisfactoria y consecuente con el barniz de tipismo requerido por los gustos de la época.

Lo malo es que esa forma superficial de comprender la decoración nazarí (tímidamente anunciada, como hemos visto, ya en ciertas obras nazaríes de la última época) se volvió contra la propia Alhambra. La facilidad para moldear

A la izquierda, uno de los dieciséis paneles cuadrados de yesería que van sobre el zócalo de la Sala de Dos Hermanas; éste es el panel N del rincón NW. A la derecha, panel de yesería sin identificar (colección ETSAM).

¹¹ Es conocido el caso de las portadas del compostelano Pórtico de la Gloria, las cuales perdieron parte de su policromía al aplicar los moldes para su reproducción con destino al Victoria and Albert Museum de Londres.

A la izquierda, capitel del Patio de los Leones, pabellón W y galería S; tiene clavado en el ábaco un papel con la inscripción: REPRODUCCIÓN/CAPITEL/PATIO DE LOS LEONES. A la derecha, capitel de una de las alcobas de la Sala de los Abencerrajes (colección ETSAM).



A la izquierda, capitel del Patio de los Leones, galerías W y S. A la derecha, el mismo capitel, seccionado por la diagonal, por ser esa la línea de división para el moldeado (colección ETSAM).



A la izquierda, capitel embutido de la alcaoba central del lado W del Salón de Comares. A la derecha, capitel del pórtico del Patio del Cuarto Dorado; tiene clavado en el ábaco un papel con la inscripción: REPRODUCCIÓN/CAPITEL/GALERÍA CUARTO DORADO (colección ETSAM).

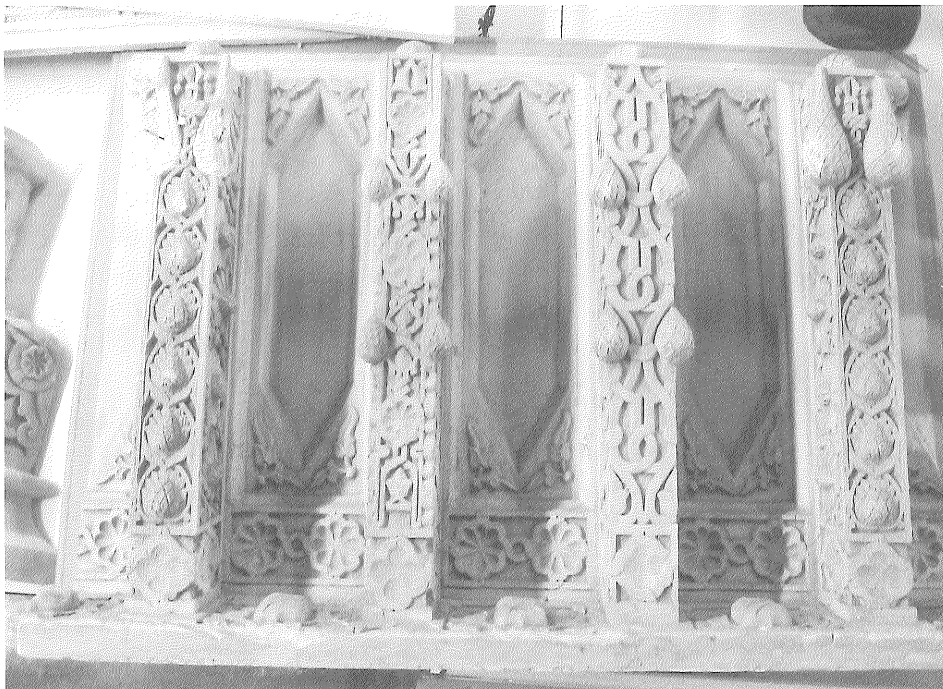


A la izquierda, capitel del arco central, pórtico S del Patio de Comares. A la derecha, capitel del arco central, pórtico N del Patio de Comares; conserva parte de un papel clavado con la última línea de una inscripción: PATIO DE ARRAYANES (colección ETSAM).

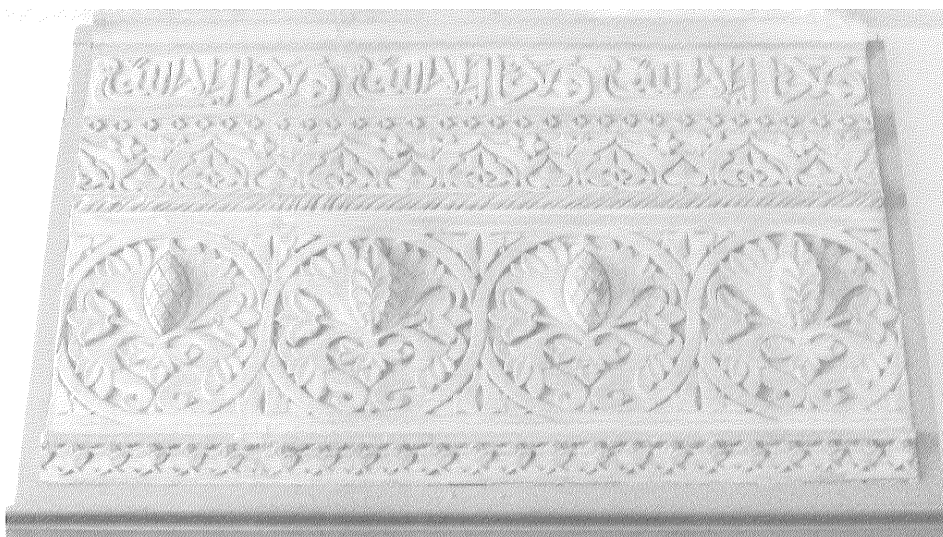


A la izquierda, capitel reutilizado en la galería del Patio de la Reja, hoy trasladado al Museo de la Alhambra. A la derecha, capitel del parteluz de la alcoba principal, correspondiente a la ubicación del trono, del Salón de Comares (colección ETSAM).





Tramo de alero del Patio de los Leones (colección ETSAM).



Arrocabe de madera del alero del Patio de los Leones (colección ETSAM).

motivos y copiarlos sin número llevó a la familia Contreras, restauradores del monumento durante el siglo XIX, no sólo a comerciar, según parece, con copias de las yeserías, sino a modificar las originales a su antojo. La principal «víctima» de su actividad fue la Sala de las Camas¹², donde resulta difícil distinguir qué es del siglo XIV (y, si lo es, cuál pudo ser su ubicación primigenia) y qué es debido a las decisiones arbitrarias del restaurador¹³.

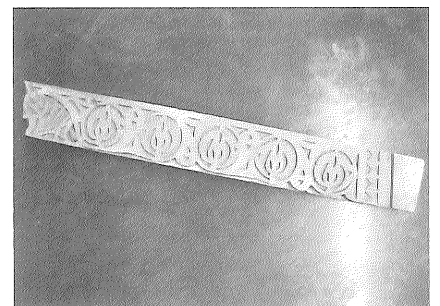
Un último y reciente paso hacia la confusión entre original y copia sería la interesante y pragmática propuesta de Óscar Tusquets (tomada al pie de la letra, a título privado, por un millonario saudí) de reproducir en otro lugar todo el conjunto granadino con el fin de desviar hacia la copia al turismo masivo¹⁴. Parece dar la razón a Tusquets que la aparición de un reportaje reciente sobre Granada haya sido anunciada de forma inconsciente, en un periódico de prestigio, con una fotografía a toda página de la copia reducida que del patio de Comares debe de existir en algún parque temático quizá japonés¹⁵.

¹² Rafael Contreras argumenta su labor en esta sala en *Del arte árabe en España*, Granada, 1875.

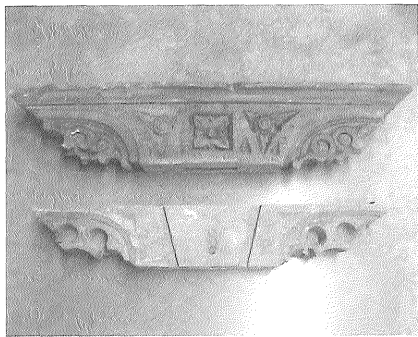
¹³ Esta actitud, hoy tan criticada, es sin embargo repetida en la actualidad en multitud de edificios históricos de nuestro país, con la aprobación de muchos teóricos, a través de la producción seriada de elementos vaciados en alguno de los eufemísticamente llamados "morteros de restauración". Esto es preocupante no por el mismo hecho de sustituir elementos (que el mantenimiento de un edificio, como todo artificio que debe funcionar, hace a veces inevitable), sino por la aberrante equiparación de piezas únicas por otras seriadas. En países como Alemania no existe ningún problema a la hora de incorporar a edificios históricos partes nuevas labradas en piedra natural: en mi opinión, esto permite además la pervivencia de los oficios ligados a la construcción.

¹⁴ TUSQUETS BLANCA, O.: «El fetichismo de la obra original», *Todo es comparable*, Barcelona, 1998. Una sensible exposición de los efectos del turismo en la Alhambra la da un escritor que conoce bien Granada (MUÑOZ MOLINA, A.: «Triste Alhambra», *La huerta del Edén*, pp. 201-204, Madrid, 1996).

¹⁵ Puede verse este anuncio en *El País* del 25 de mayo de 2007, p. 58.



Can hispano-musulmán sin identificar. Por su semejanza con algunos hallados en la alcazaba de Málaga, puede ser de época anterior a la nazarí (colección ETSAM). Se muestra en su posición real, en sentido rampante, formando un ángulo obtuso con el muro al cual protege.



Zapatas originales de madera, de origen granadino. De tipo morisco, pueden proceder de alguno de los muchos derribos provocados hace un siglo por la apertura de la Gran Vía. Una hipótesis seductora sería que hubiesen pertenecido a la galería del patio de la casa del arquitecto y escultor Diego de Siloé, situada junto a la cabecera de la catedral y que llegó a dibujar y describir Gómez-Moreno (colección ETSAM).

El papel de los vaciados

Al contemplar hoy los fragmentos de decoración, los calcos de capiteles o las maquetas, cabe volver a preguntarse por la función última a la que, acompañando a los alzados, secciones y plantas que se reproducen en este libro, estarían destinadas estas piezas cuando fueron traídas a la Escuela de Arquitectura de Madrid. Como algunos sabrán, los de la Alhambra son sólo una parte de la colección de vaciados y maquetas que posee la Escuela, la cual viene siendo objeto, en los últimos años, de un intento de ordenación, inventariado y revalorización. Entre sus fondos hay copias de esculturas clásicas, medievales y renacentistas, así como un plantel notable de maquetas de arquitectura histórica española.

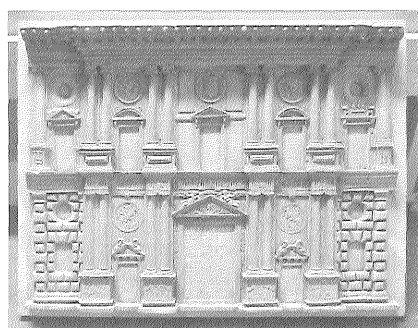
Un primer punto parece claro: la Alhambra es uno de los hitos indiscutibles de la arquitectura de nuestro país, y ya sólo por ello debe estar representada de algún modo en el más importante de los centros de enseñanza de la arquitectura española. Con el tiempo, el monumento ha venido además a cobrar, sobre todo a través de la llamada «fase científica» de su restauración¹⁶ y del ya referido *Manifiesto de la Alhambra*, una estrecha relación con la actividad de algunos señalados profesores de esta institución. Aun así, no parece que el objetivo último de los vaciados y maquetas debiera ser, como en la actualidad, su simple exposición, a modo de decoración casual, en determinados espacios de la Escuela, por muy nobles que éstos sean.

La misión de los yesos alhambrinos tampoco podría ser (al contrario que los vaciados escultóricos, los capiteles clásicos u otros elementos —palmetas, relieves— del mundo de las formas greco-romano) la de servir como modelo en la asignatura de dibujo, según se impartía ésta hasta hace unos años. Los capiteles cúbicos o de mocárabes, los arquillos angrelados o los paneles de yesería apenas tienen interés, fuera del cuerpo arquitectónico al que pertenecen, para un estudiante actual de esa asignatura (si acaso, para determinados ejercicios de geometría). Hay que buscar, por lo tanto, otra razón de más peso para la existencia de una colección de maquetas y yesos de la Alhambra en la ETSAM.

En este 2008 que ahora comienza se cumplen cien años del ya citado *Ornamento y delito*. Un siglo después, este texto conserva el valor que contiene cualquier argumento que haya servido en su día para oxigenar las aguas estancadas, como en buena parte lo era el campo de la decoración decimonónica. El discurso de Adolf Loos es aún esgrimido por muchos, mientras los ingredientes más insospechados de la ornamentación que da carácter a la Alhambra, el color y la epigrafía, invaden las fachadas de la más moderna arquitectura. Además, el parcial cumplimiento en nuestros días de la fobia antiornamental de Loos (parcial, pues el mismo proyecto arquitectónico lleva tiempo convirtiéndose, gracias al *Photoshop* y en perjuicio de lo constructivo, en puro ornamento) no se debe en realidad a los «altos» ideales del austriaco. Actualmente, la falta de decoración suele denotar menos austeridad que ausencia de significados. Como muestran los suplementos dominicales, los pudientes de este mundo han optado por vivir en casas vacías porque la manera menos arriesgada de evitar el mal gusto es no tener gusto alguno, y porque el coste disparatado del suelo ha sustituido con eficacia la necesidad de exposición de objetos suntuarios.

Entre las ideas expuestas por Loos, lo que al fin permanece con mayor vigencia (no olvidemos que recomienda, por ejemplo, freír los filetes con mantequilla) es, a nuestro juicio, la condena del adorno «gratuito». Para enmarcar adecuadamente su discurso, debe tenerse en cuenta que los adornos que vemos en muchos edificios de finales del siglo XIX y comienzos del XX son elementos comprados por catálogo y adheridos de forma rutinaria a una estructura ajena muchas veces a ellos. En ese contexto cabe entender la denuncia del arquitecto austriaco, aunque también hay que admitir que el uso generalizado de la decoración seriada coincide en el tiempo con la producción industrial de todo tipo de elementos ligados a la arquitectura, ya fueran ornamentales o, por supuesto, también estructurales.

En el apartado anterior nos referimos a las características peculiares de la ornamentación nazarí; ahora, para concluir el presente texto, debe defenderse la razón —o sea, la función— para la que sin duda estaban destinados los vaciados y maquetas de la Alhambra conservados en nuestra Escuela. En su situación

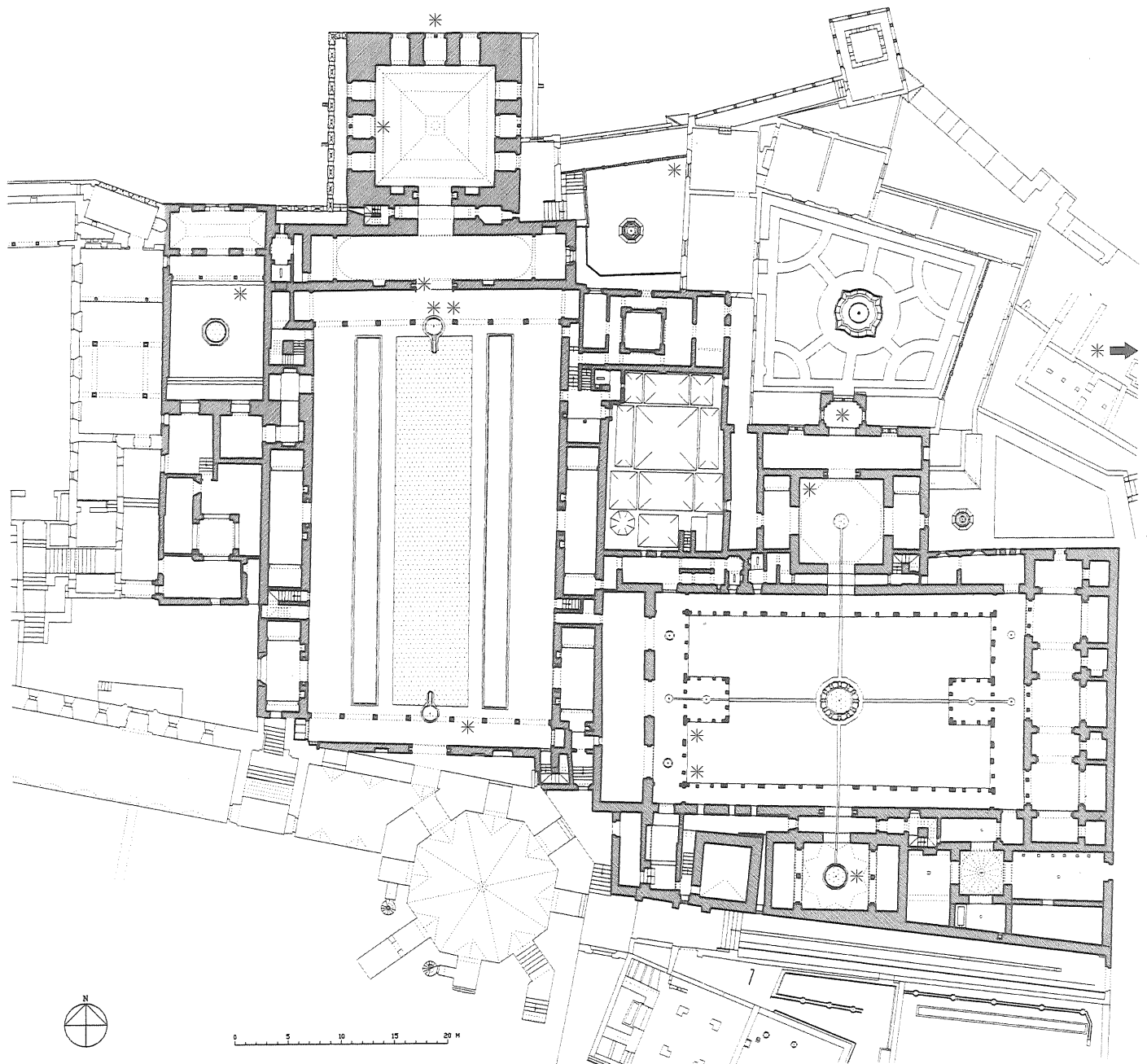


Representación en escayola del tramo central de la fachada occidental del palacio de Carlos V, donde el proyecto de Pedro Machuca fue modificado por Juan de Herrera (colección ETSAM).

¹⁶ ORIHUELA, op. cit., pp. 41-46.

actual, esas piezas podrían ser denostadas por el autor de *Ornamento y delito* por su papel simplemente decorativo y ajeno al marco donde se exponen. Pero en su misión original no cabría hacer tal crítica: porque las maquetas de la Alhambra y el Generalife, las reproducciones de capiteles, arcos, aleros y yeserías nazaríes debieron acopiarse en la Escuela para formar parte sustancial de una instalación museística que hoy, con la intención de aumentar la capacidad formativa de la institución, podríamos concebir a modo de centro para la documentación de la arquitectura.

Allí, como testigos de una de las cumbres de la historia de nuestra arquitectura y formando parte (al igual que en su origen, cuando sirvieron para acompañar y enriquecer a la documentación gráfica) de un discurso didáctico, confrontados con planimetrías y recreaciones, estas piezas cobrarían, y quizá algún día cobren, el sentido y la función de los que hoy carecen.



Planta de los palacios de Comares y de los Leones, según Antonio Orihuela Uzal en *Casas y palacios nazaríes. Siglos XIII-XV*, Barcelona, 1996. Se señala con asteriscos la ubicación original de las copias conservadas en la ETSAM.